

Valéry : l'autre poétique

Serge Bourjea

Volume 29, numéro 3, hiver 1993

La poétique de poète

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035916ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035916ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourjea, S. (1993). Valéry : l'autre poétique. *Études françaises*, 29(3), 17–39.
<https://doi.org/10.7202/035916ar>

Valéry: l'autre poétique

SERGE BOURJEA

Un paradoxe fonde l'écriture valéryenne.

Qu'on le saisisse sous l'angle d'une psychologie singulière — qui imprègne constamment le texte — ou qu'on l'envisage au niveau du métatexte sur les enjeux de l'écrit, ce paradoxe est bien partout repérable et constamment déclaré central par le poète lui-même. Il témoigne que, sous l'unité apparente de l'être, l'UN exige la clarté et s'efforce au construire (à l'édification de l'œuvre comme à l'illusion du Livre) ; tandis que l'AUTRE à l'opposé, ne vit que de réserves et fait de l'« inachèvement » l'absolue condition — plus encore que le critère — de toute création langagière.

Parmi la multitude d'exemples ici possibles, on empruntera au *Cahier XIV* (1930)¹ le très éclairant constat, selon l'image d'un « sol » clivé et d'un *écart* en lui creusé, de la contradiction au sein même du sujet écrivant. Maîtrise et passivité, spiritualité et sensibilité s'y trouvent irréductiblement confrontées en tant qu'antagonismes rédhibitoires, pour un *ego scriptor* qui se reconnaît ainsi fondamentalement divisé dans et *par* l'acte même de son énonciation :

Mon idée la plus « première », le sol de ma volonté fut sans doute une contradiction — entre le sentiment intense de me

1. Nos citations sont faites à partir des *Œuvres complètes* de Valéry, notées Œ-1 ou 2 (suivi de la pagination) : Éditions Gallimard, Paris, 1957 et 1960. Et pour les *Cahiers*, à partir de l'édition photocopiée du CNRS en 29 tomes, notées alors par la tomaison en chiffres romains (suivie de la pagination) : Éditions du CNRS, Paris, 1959-1962.

réserver et la foi étrange dans l'analyse en vue de *construire*. Mais je n'ai pas construit. Paresse et inconstance dans l'effort — et l'à quoi bon ? Timidité. [XIV, 768]

On a souvent accusé la sorte d'« impuissance » valéryenne qui semble découler d'un tel constat, son incapacité à assumer autant qu'à maintenir une pensée, à approfondir quoi que ce soit sous la fulgurance des intuitions ou des pressentiments. Le poète apparaîtrait régulièrement comme celui pour qui « la spécialité est impossible » [VI, 153], sorte de sujet « ni... ni... » vaguement ridicule ou inconséquent, que ses détracteurs les plus sévères, comme ses admirateurs les plus inconditionnels, ont stigmatisé en ce sens. Une sorte de « Mallarmé pour nouveaux riches », selon le mot sévère mais non sans quelque justesse de Lacan². On a peut-être beaucoup moins noté à quel point ce *refus* de tout discours de spécialité s'accordait en fait, profondément, à toute une poétique aujourd'hui encore méconnue, c'est-à-dire — selon le sens que Valéry donnait à ce terme — à une véritable « histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la 'littérature' » [CE-I, 1439].

Nous saisissons une première fois la fertilité de cette *pensée paradoxale* de la chose littéraire, à titre symbolique, au niveau d'un sibyllin projet d'écriture (il s'agit comme très fréquemment chez Valéry d'ébaucher un « conte », d'envisager le récit de quelque « histoire / brisée »). Ce projet n'est absurde ou stérile que dans l'apparence puisque, sous la contradiction, c'est bien le *mélange*, l'intrication profonde des deux tendances

2. Les critiques n'ont certes pas manqué du vivant de Valéry, pour faire du poète une sorte de « haut fonctionnaire de la langue française » (Nizan), plus habile aux mondanités érudites qu'à la poésie proprement dite. Lui-même effectue un bilan de son inaptitude à la spécialisation, dans le texte du *Cahier VI* auquel nous faisons allusion, sous le titre ironique « Apologie » : « La spécialité m'est impossible. Je fais sourire. Vous n'êtes ni poète, ni philosophe, ni géomètre — ni autre. Vous n'approfondissez rien. De quel droit parlez-vous de ceci à quoi vous n'êtes pas exclusivement consacré... » (VI, 153). La position de Lacan est plus ambiguë. Le psychanalyste — qui fréquentait la famille Valéry — est, d'une part, l'admirateur inconditionnel de la pensée valéryenne (à laquelle il empruntera de nombreuses références et peut-être l'idée centrale du « stade du miroir »), au point de dédicacer au poète un exemplaire de sa thèse sur la paranoïa. Par contre, le séminaire (inédit) sur *L'Angoisse* (1962, 63) lui fut l'occasion d'une mise au point sévère : de retour d'un voyage au Japon et en Chine, Lacan se dit excédé d'entendre partout parler du poète de *la Jeune Parque* : « on n'entend parler que de Valéry dans le monde, le succès de ce Mallarmé des nouveaux riches, est une des choses les plus consternantes qu'on peut rencontrer à notre époque... » (p.274 — fascicule polycopié). Une interprétation « psychanalytique » de cette colère lacanienne nous semble toutefois possible : en bien des sens Valéry « s'avère savoir » sans Lacan et de façon toute poétique, ce que le Maître cherche parfois très obscurément au niveau clinique...

— effaçant entre elles toute frontière ou l'idée même d'une bipartition — qui est alors envisagé. La formulation est saisissante en effet, qui installe d'emblée un *impossible à penser* dans l'ambition d'un « conte » (structure complète, unité brève mais par définition finie), pourtant déclaré voué à quelque incomplétude le dénaturant aussitôt ou lui déniait toute spécificité littéraire. Mais elle l'est encore davantage dans le rétablissement qu'elle effectue d'une valeur « bonne » pour ce qui se laisse ainsi entendre comme un échec ou une insuffisance : un bon / inachèvement est ici proposé comme *visée* profonde, comme but ultime de l'entreprise paradoxale : « Faire un conte inachevé, mais qui soit bien achevé...³ »

Comment comprendre *à la fois* chez Valéry cet UN et cet AUTRE, saisir l'impensable (ou le difficile à penser pour l'esprit cartésien) du « bien / inachevé » ? Nous nous proposerons moins de résoudre que d'énoncer ici ce paradoxe du poétique valéryen, de tenter de dégager l'essentiel de ce qu'il faut donc appeler une *pensée paradoxale* du poète sur la littérature, comme si la « lettre » ne pouvait s'entendre selon lui, qu'à l'intérieur même d'une contrariété impossible à dépasser...

LE SIGNE, LA VOIX

Force est de constater tout d'abord que l'on a largement exploré chez Valéry l'un des côtés seulement du paradoxe, et que la critique a surtout souligné le *discours* poéticien ou du moins ce qui s'en est longuement (et parfois complaisamment) donné à entendre, notamment dans le *Cours de Poétique* au Collège de France, à partir de 1937. Les leçons sont en effet célèbres, qui enseignent que le vers se fait par *métier* et calcul, dans l'entière lucidité d'un rhéteur qui se défie des aveuglements de l'artiste, même si une telle *opéralité* de la création ne saurait oublier tout à fait les gênes exquises de musicien du langage et, bien entendu, le hasard heureux des « trouvailles », des premiers vers « donnés ». À la poétique moderne, soucieuse de la fabrique des images, avide du jeu des structures et de la combinatoire des mots, ces leçons fourniront des formules brillantes et définitives (« Mes vers ont le sens qu'on leur prête... » ; « la Littérature ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension [des] propriétés du Langage » ; « L'idée revendique la voix » etc.) ; mais également et sans aucune contradiction sur ce point, la référence manuscrite des « palettes » sémantiques ou sonores, des schémas

3. Inédit, à paraître dans le tome IV de l'édition intégrale des *Cahiers* : Gallimard, Paris.

prosodiques, des « grandes formes vides » (selon le mot de Proust sur Baudelaire) que l'on se plaira à dégager de l'insondable document que constituent les *Cahiers*. Les « suiveurs » de Valéry en ce sens sont nombreux et célèbres : on se bornera à citer les noms de Maurice Blanchot (passionné lecteur de l'Œuvre publiée mais également des *Cahiers* qui lui inspirèrent la très valéryenne réflexion élaborée dans *L'Écriture du désastre*⁴) ; de Roland Barthes, auditeur très attentif des cours au Collège de France et qui en tira les profits que l'on sait, sans toujours les avouer ; ou — variété plus « exotique » mais non moins fidèle à l'inspiration originale — de Jorge L. Borges qui, pour mieux dialoguer avec lui, finit par faire du poète un personnage de son œuvre personnelle...

Sous l'angle de ces certitudes, la description de l'héritage valéryen quant à la Poétique est aisée à effectuer. On rappellera d'un mot la propre filiation, déterminante, qui rattache le poète aux conceptions de Poe tout d'abord (la lecture de *The Philosophy of Composition* lui fut, dès 1890, une révélation⁵) ; puis à celles de Mallarmé surtout, de qui il accompagna en témoin privilégié les ultimes développements du *Coup de dés* comme les réflexions testamentaires sur le Livre. On insistera davantage sur l'éclairage très personnel, qu'il donne à partir de la publication de *la Jeune Parque* en 1917, tout à la fois sur l'engendrement (la production) de l'œuvre littéraire, et sur la réception (la lecture) des textes *livrés*.

On sait les circonstances : devant la fascination exercée par son vaste poème auprès d'un public partagé entre admiration et « colère », égarement et feinte adhésion — ainsi que l'indique non sans humour la fable du *Philosophe et la Jeune Parque*⁶ —, Valéry va chercher à établir, *a posteriori* et d'abord

4. En de multiples occasions, Blanchot fait la preuve d'une lecture très attentive de Valéry. Nous tenons que son ouvrage de 1980 est l'un des plus valéryens qui soit, les développements sur le Narcisse et l'écriture narcissique, aussi bien que l'aphorisme fameux : « L'écriture toujours déjà en ruine », paraissant, par exemple, tout droit sortis des *Cahiers*...

5. L'influence de Poe sur le jeune Valéry est traditionnellement considérée comme sensiblement postérieure à celle de Mallarmé (1891) et c'est ce que lui-même semble confirmer dans son *Introduction* de 1921 à la publication d'*Eurêka*, traduit par Charles Baudelaire, chez Helleu et Sergent. [Voir Œ-I, 854 ss.]. Il semblerait que le poète ait en fait lu d'abord et en anglais certains textes de Poe et notamment *The Raven*. On consultera sur ces sujets le très intéressant ouvrage de L.D. Vines : *Valéry and Poe, a literary Legacy* (New York University Press, 1992).

6. Voir Œ-I, 163 ss. Cette « fable » on le sait, sert de préface au commentaire d'Alain, dans l'édition de 1936. Valéry renvoie l'accusation d'obscurité faite au poème, sur ceux qui « n'ont cure / De songer ni d'approfondir ». Mais plus précisément, *la Jeune Parque* est dite « d'un grand désir / l'œuvre anxieuse » et le poème semble posséder en son centre « un silence » ou « trésor ténébreux »...

pour lui-même, les règles d'un « jeu » ou de ce qui se prévoyait comme un exercice simple de langage, qui l'a, de son propre aveu, surpris et complètement débordé. C'est là ce qu'indiquent très clairement divers textes connus qui suivent la publication et parfois s'intègrent à elle (comme en 1936 encore, la préface au commentaire d'Alain) ; et c'est là ce que précisent les textes analogues qui succèdent à la publication, quelques années plus tard, des *Charmes*, autres « exercices » dans la mouvance de la Parque et qui posent les mêmes questions. Le point est important, qui sera par exemple fort bien recueilli par le Starobinski de *l'Œil vivant* ou encore — selon une lecture plus discrète et moins connue — par Michel Leiris dans l'établissement de sa propre *Règle du jeu* : pour Valéry aucune théorie ne saurait précéder l'écriture, et pas davantage l'orienter ou permettre d'en préjuger ; la réflexion auto-critique ne peut, au contraire, que s'établir dans le sillage de l'effectuation du poème, en une sorte de conséquence tout en même temps nécessaire et inévitable de ce qui *s'est fait* ou s'est voulu « tout seul » ; de ce qui s'est « inventé soi-même », comme si le poème — au sens où il s'entend ici — *produisait* ses propres conditions de lisibilité, engendrait son mode singulier de lecture.

Pour l'essentiel, ce que Valéry confirme plus qu'il inaugure sur le plan épistémologique, est une mise en question de la notion de *signe*. Parallèlement à Saussure, mais ignorant radicalement son enseignement ; sous l'influence du sémanticien Michel Bréal, mais bien davantage en accord avec les conceptions du linguiste danois Viggo Brøndal dont il fut l'ami intime⁷, Valéry distingue clairement dans l'unité linguistique du signe, ce qui est de l'ordre d'un « signifiant » (même s'il n'utilise jamais le terme) de ce qui concerne le « signifié ». Contrairement à la critique canonique de l'entre-deux guerres, laquelle restera influencée par le lansonisme et les formes du plus étroit positivisme « universitaire », Valéry se détourne en effet de toute herméneutique comme interprétation privilégiée du signifié et dégagement d'une « signification » majeure, perçue comme sens stable et « véritable » du texte. Il accentue à l'opposé la fonction « signifiante », le rôle et les jeux des supports graphique comme phonique de

7. L'importance de Bréal est connue (voir CE-2, 1448 ss.), Valéry ayant en particulier commenté habilement *la Sémantique (Science des significations)*, en 1898. On trouvera référence à la relation entre Valéry et Brøndal, ainsi que le texte inédit d'une conférence du linguiste danois sur « Valéry — prosateur », dans le *Bulletin des études valéryennes*, n° 58, novembre 1991, pp. 111-136. Il ne fait plus aucun doute que les connaissances linguistiques de Valéry sont en très large partie fondées sur les travaux du « Cercle de linguistique de Copenhague ».

l'expression. Le poème, en particulier, comme forme la plus littéraire de la littérature, cesse d'être dépositaire d'un savoir transmissible ou communicable : il ne saurait être considéré comme la simple archive de conservation des sensations ou des sentiments, des idées ou de la pensée, propres à un « auteur » et susceptibles de servir de mémoire ou de « modèle » pour une communauté donnée de lecteurs... Le poème est désormais pensé comme dépourvu de toute « vérité » morale, du moins hors de celle qu'il constitue par ou *sur* lui-même (par le fait même de son existence), et seulement connaissable en tant que système ou « mécanisme » de signes, destiné à produire des « effets » variables, sur des sensibilités comme en des époques de lecture différentes. Le signe en lui-même se trouve dès lors disloqué, délié de toute valeur *métaphysique* ou portée transcendante : il est rendu à une immanence qu'aucune donnée extérieure (psychologique ou sociale) ne saurait épuiser.

Dans ce domaine sans doute, Valéry rejoint Nietzsche, on le sait, et annonce Wittgenstein⁸ : c'est en fait toute une remise en question de la notion même de signe, dans la « crise » de ce que le poète appelle une « défiance des langages » [II, 77], qui se trouve établie, passant notamment par la dénonciation de l'insuffisance des « mots guignols » [X, 187], dont nous nous servons pour tenter de saisir le Monde comme pour exprimer l'univers de la Pensée (de la même façon, Nietzsche aura ironisé le « *Wolkenkuckukshiem* », le « coucou les nuages » avec quoi travaillent et écrivent l'historien comme le philosophe). Au-delà du mot pris comme unité linguistique, ce sont les « ombres » et les « fantômes » du langage tout entier, prétendant se substituer aux choses comme aux phénomènes ou en tenir lieu, qui se voient vilipendés et avec eux la possibilité même de « parler » le monde, de tout intégrer à la capacité langagière. Le « Réel » échappe en fait, pour Valéry, à toute nomination, dans l'exacte mesure où il devient « autre » (proprement *irréel*) dans le temps de son passage, de sa « traduction » en langages. Parmi de multiples occurrences, citons celle-ci, qui déclare bien l'innommable de la Chose en soi :

8. Les textes et les notes de Valéry sur Nietzsche sont nombreux, le poète voyant dans le philosophe un « excitant intellectuel ». Il semblerait que *le Livre du Philosophe III* et notamment l'« Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra moral (1873) » ait été particulièrement lus. On y trouve la définition nietzschéenne du concept comme « métaphore oubliée » et la critique du langage de la philosophie à laquelle nous faisons directement allusion... Il est par ailleurs frappant de constater que la « défiance » valéryenne du langage, singulièrement dans l'usage philosophique, recoupe les préoccupations de Wittgenstein sur les malentendus de la relation entre le langage et le « réel ».

« Je n'ai point de nom — dit une Chose — et quand tu m'appelles Ceci — tu regardes quelque autre chose et te détournes de moi... » [III, 247], ou encore cette formulation dont l'allure para-lacanienne ne surprendra pas (puisque'il s'agit aussi bien, ici comme là, de dénoncer « l'entreprise de semblant » que représente toute mise en langage) ; elle dit à sa façon que « le réel, c'est l'impossible » ou que ce Réel du moins est impossible à proférer, à exprimer tel qu'en lui-même par-delà les « défilés de la parole » : « À mesure que l'on s'approche du réel, on perd la parole » [II, 554].

Il faut toutefois souligner que la position valéryenne face à la « crise du signe » qui s'ouvre très largement au XX^e siècle, reste singulière et en bien des façons atypique. Ce qui la caractérise le mieux (et qui reste, selon nous, à mieux explorer) est une réflexion originale sur la « voix », qui fonde directement toute sa Poétique. En cette réflexion il ne s'agit pas seulement, en effet, de mettre en procès le *logocentrisme* et l'autorité extrême accordée à « l'écrit » comme seule *légalité* de la lettre ; et il ne s'agit pas davantage de réévaluer seulement les souplesses « phonocentriques » comme l'inventivité propres à la « parole », selon une pensée phénoménologique pré-cognitive (Husserl) — même si les fragmentations imposées à l'écriture, la mise en dialogue ou la restitution de formes d'expression très « oralisées » ou théâtralisées, invitent à penser que Valéry a bien souvent œuvré en ce sens. La pensée valéryenne sur ces points reste le plus souvent très classique et, dans ses fréquents commentaires du *Phèdre*, parfaitement platonicienne⁹, se bornant à constater les leurre comme les illusions de la pratique scripturale... tout en lui confiant l'essentiel de la tâche des *Cahiers*, par exemple. L'approche du problème *vocal* dans sa relation à *l'écriture*, est en fait plus complexe et d'un autre ordre, là encore paradoxal : le poème tel qu'il s'accepte en écriture, s'il est déclaré in-signifiant par nature (non porteur ou détenteur d'un *sens* stable et communicable), possède toutefois une fonction objective, celle de garder sauve dans son dispositif de langage, la « voix » qui doit s'y trouver paradoxalement enfermée autant que libérée, mais hors de toute « matérialité » tangible. (Cette « voix » ne saurait en effet constituer aucune empreinte et être restituée,

9. La réflexion fameuse du *Phèdre* : « écrire, c'est écrire sur de l'eau » se trouve à diverses reprises commentée dans les *Cahiers*. On trouve de plus et très régulièrement chez Valéry une critique du logocentrisme et de la perte de la « voix », comme garantie langagière essentielle : « Pendant des siècles, la voix humaine a été la base de la littérature. Cette voix explique la littérature antique, la classique. Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre et la littérature en fut profondément altérée. Évolution du parlé au pensé... De même la musique... » [VI, 42].

ré-entendue, dans une lecture par exemple). Une telle « voix » absolument silencieuse, inaudible et profondément *anonyme* ou non identifiable car jamais entendue, constitue pourtant la marque ou la signature profonde, par quoi se *garantit* le poème, en quoi tout texte littéraire, en somme, trouve sa légitimité (sa seule « vérité ») *littéraire*...

Le passage fameux de la *Thermométrie* mériterait en ce sens le commentaire, dans la mesure où il dénie subtilement de ses « peut-être » toute possibilité d'identification de la « voix » : « À un certain âge tendre j'ai *peut-être* entendu une voix [...] par accident je suis *peut-être* gradué [par] ce chant de hasard...¹⁰ ». On se contentera toutefois, sur un point qui demanderait bien d'autres éclaircissements on s'en doute, de rappeler quelques formules précieuses — parfois contradictoires — qui semblent constituer les bases d'une conception de l'écriture « pneumatologique » beaucoup plus que « grammatologique » chez Valéry. On soulignera au départ qu'une attention très particulière aux voix articulées (féminines), singulièrement au contralto *colorido*, marque la sensibilité valéryenne ; mais ces voix *audibles* et bien réelles, ne figurent jamais que l'indice d'une « Voix » plus inaccessible ou insituable, sorte de vibration idéale qui se donne plus à ressentir qu'à entendre véritablement. Là se trouve bien une *origine* pour les tons, les tensions, toutes les énergies vibrantes et vivantes qui habitent l'écriture selon Valéry :

Je sens assez nettement se former ou se chercher mes vers dans une région de l'appareil vocal-auditif et moyennant une certaine attitude de cet appareil...

[XXVII, 444]

[...] Voix rattachée aux entrailles, aux regards, au cœur, et ce sont ces attaches qui lui donnent ses pouvoirs et son sens — voix, état élevé, tonique, tendu, fait uniquement d'énergie pure, libre, à haute puissance, ductile.

[VIII, 41]

Une antériorité radicale de la « voix » se trouve ainsi définie : la *phônè* anticipe toute *lexis*, fonctionne comme une sorte de *timbre* ou de tenseur de ce qui, à partir d'elle, mais sans elle, s'articulera dans le langage :

10. Voir IV, 587 (1910). Il est à noter que cette voix, si elle a jamais existé, est dite aussi bien « oubliée » que « perdue », mais que c'est *dans son effacement même* qu'elle constitue une possible structuration (une « graduation ») pour l'être vivant et pensant.

Ego poeta

Mais, au fait, *qui* parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même. Pour moi — ce serait — l'Être *vivant* et *pensant* [...] sur la *corde* de la *voix*. En somme, le Langage issu de la voix, plutôt que la voix du Langage.
[XXII, 435-6]

Dès lors, le *poème* consistera en la recherche du « retentissement » privilégié, mais hors de (ou antérieur à) toute parole, de cette « voix » qui n'est proprement la « voix de personne » et ne saurait s'incarner, trouver nulle forme concrète, sans se perdre aussitôt en tant que source du poème :

Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. [...] [Mais] Il n'y a ici ni narrateur, ni orateur, ni cette voix ne doit faire imaginer quelque homme qui parle. Si elle le fait ce n'est pas elle.
[VI, 176]

Le poème n'a pas de *sens* sans sa voix.
[XXVI, 807] — 1943.

LE TEXTE

En fait, le Poème (on désignera désormais ainsi, avec Valéry, la Littérature même), se présente au critique, et par conséquent (on l'aura compris) s'offre à son auteur, comme ce que Barthes et les structuralistes auront nommé un « texte », c'est-à-dire comme une structure complexe de signes dont l'unique destination, indépendamment de toute volonté de transmission de « message », consiste à produire infiniment *du* sens, à engendrer, selon les termes consacrés, une « multiplicité irréductible », un « pluriel » signifiant, que rien ne saurait épuiser. Il faut s'assurer que la *théorie du texte* et, par-delà, tout ce qui s'est désigné dans les années soixante au titre de la *textualité* — y compris sous l'angle pédagogique d'approche de la littérature — se trouve déjà formulé très clairement par Valéry, dans son cours de Poétique on le sait, mais plus précisément encore dans les notes des *Cahiers* à ce propos. Sans excès du jugement, il est même possible d'affirmer que l'essentiel des théories de Barthes ou Kristeva (mais encore certaines idées du Sollers de *l'Expérience des limites* et à peu près l'intégralité des conceptions de Jean Ricardou) ne figure qu'une sorte de développement des données valéryennes, qui plus est passablement *réducteur* lorsqu'il tendit à se constituer en une science (sémiologique ou sémiotique) que Valéry,

pour sa part, avait bien pris soin de déconstruire en tant que discours ou métatexte...

S'appuyant sur la théorie des « deux langages » de Mallarmé (le langage « utile » de la communication de masse, s'opposant au « langage essentiel » ou « pur » de la Poésie), mais dépassant en partie ce clivage pour ne plus considérer que la *relation* qui relie un Sujet à sa Langue (dans tout acte de langage, qu'il soit littéraire ou non), Valéry a bien posé les conditions d'existence et de fonctionnement du *texte*. Texture, tissu ou trame de signes, le texte est bien ici une sorte de *machine de production du sens*, laquelle vaut évidemment moins par les éléments qui la constituent (éléments toujours circonstanciels et liés à une histoire de leur propre production) que par les *effets* rigoureusement imprévisibles qu'elle est susceptible de produire et de reproduire infiniment. Non seulement une telle machinerie ou « appareil » [CE-1, 1507] n'a pas pour fin première de communiquer (selon le mot de Barthes), mais (selon le mot de Valéry) elle n'est considérable que dans l'exacte mesure où, plongeant dans l'oubli son propre créateur, elle peut se faire oublier elle-même pour ce qu'elle est, et engendrer ce qu'aucun esprit — pas même celui de son auteur — n'aurait pu imaginer ou prévoir. Selon la conclusion impeccable des *Commentaires de Charmes* auxquels nous renvoyons: « quelle que soit la réaction ainsi produite, le texte se retrouve inaltéré, et capable d'amorcer indéfiniment d'autres phénomènes dans une autre circonstance ou dans un autre individu » [CE-1, 1512]¹¹.

La Jeune Parque reste l'exemple type de ce dispositif de langage ou « corps verbal » — et, au demeurant, le seul véritablement construit. Le poème constitue un modèle parfait de réseaux différentiels de signes, un *kaléidoscope* d'éléments à peu près vides pour eux-mêmes, passablement « neutres » ou interchangeables (« une larme », un frisson, une vague forme féminine, un « nocturne » à peine ébauché, etc.). Valéry a conçu

11. La métaphore mécaniste est constante chez Valéry pour désigner le texte et elle s'appuie régulièrement sur les comparaisons à un « corps » ou « organisme » complexes, dont les cellules ou les unités irréductibles seraient langagières. On confirmera en comparant aux divers textes cités, les non moins célèbres *Propos sur la Poésie* (CE-1, 1361 ss.), conférence à l'Université des Annales de 1927: « La poésie se reconnaît à cet effet remarquable par quoi on pourrait bien la définir: qu'elle tend à se reproduire dans sa forme, qu'elle provoque nos esprits à la reconstituer telle quelle. Si je me permettais un mot tiré de la technique industrielle, je dirais que la forme poétique se récupère *automatiquement* ... » (p.1373). Nous frappe le fait que tous les témoignages cités sont des témoignages *publics*, concernant des jugements distanciés — pour ainsi dire extérieurs — par rapport à l'activité poétique elle-même. Le point de vue intérieur sera évidemment très différent...

la trame de ce texte en modules de douze vers capables de se recouper et recouvrir au moins partiellement les uns les autres, et susceptibles — à la limite — d'autoriser tous les jeux de croisements ou de remplacements, en un vaste « miroitement » irrégulier ne retenant aucun sens en particulier, mais en promulguant de multiples¹²...

On sait les conséquences d'une telle conception et l'on peut en dresser rapidement le catalogue :

- Le Poème ne communique donc rien. Communiquer n'est simplement pas de son ordre et tenter d'analyser la littérature sous cet angle de l'échange ou du commerce de paroles, c'est tout simplement se vouer à n'y rien entendre. Les *Commentaires de Charmes* l'affirment sans détour : « La poésie n'a point le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu'un quelque notion déterminée... » [CE-1, 1510]) ; une foule de fragments des *Cahiers* y insistent régulièrement, comme en 1935 encore (c'est-à-dire fort tard dans l'économie du document) : « le poète n'a pas pour but de communiquer une 'pensée', mais de faire naître en autrui l'état émotif auquel une pensée *analogue* (mais non identique) à la sienne convient. L'idée ne joue (dans lui comme dans l'autre) qu'un rôle partiel » [XVIII, 793].

- Une forte *intransitivité* ou, comme on le voudra, des effets de *résistance*, marquent la langue du texte (ainsi déclarée *in-sensée* ou dépourvue d'« idées ») qui permettent de la faire reconnaître ou *éprouver* comme telle. Écrire est bien ici ce geste sans objet véritable, cette pratique auto-justifiée qui se constitue en elle-même comme sa propre et seule référence. Point de *dehors* à l'œuvre, aucune extériorité ni même antériorité qui permettraient d'en rendre quelque compte, mais le renvoi infini, par son *intermède* tout autant que par son intermédiaire, de soi-même à soi. (« *Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres*, il redevient, — comme l'effet de son effet, — cause harmonique de soi-même... » [CE-1, 1510]).

- Tout ceci induit à penser que le texte (le Poème), s'il est littéraire et au plus il l'est, se définit par sa capacité à se dépasser incessamment, à devenir autre qu'il n'était et ne sera, tout en restant immuablement le même dans sa matérialité (le texte, pour Valéry, ne saurait être considéré

12. Le double ouvrage de Jean-Pierre Chausserie-Laprée, récemment paru aux éditions Minard sous le titre *la Jeune Parque ou la tentation de construire* (1992), constitue une étude exemplaire de la structure du poème et de son fonctionnement secret. On pourrait sans doute reprocher à cette thèse d'être par trop « parfaite » et d'apparaître ainsi, en quelques circonstances, comme excessivement systématique : elle révèle pourtant d'indéniable façon une certaine « mécanique » textuelle.

comme un *état* de la langue, mais comme son perpétuel *avenir*. Ce pouvoir de ré-engendrement in(dé)fini, saisi par le poète sous l'image plaisante d'une aptitude à être « repris et resucé » (image accordée à celle, mallarméenne, du « bon-bon ») constitue à la limite le seul critère de jugement de l'œuvre : n'est littéraire que ce qui est textuel, c'est-à-dire doué par et dans sa structure de langage, du pouvoir autonome de (re)*produire* du sens. (« L'affaire du poète est de construire une sorte de corps verbal qui ait la solidité, l'ambiguïté d'un objet. L'expérience montre qu'un poème trop simple (par exemple abstrait) est *insuffisant* et s'use à la première vue. Ce n'est plus même un poème. Le pouvoir d'être repris et resucé dépend du nombre d'interprétations compatibles avec le texte et ce nombre résulte lui-même d'une netteté qui impose l'obligation d'interpréter et d'une indétermination qui la repousse » [VI, 118-119]).

• On aura retrouvé dans cette citation du *Cahier*^{VI} la définition de *l'écrire* (selon le terme de Blanchot) comme activité entièrement paradoxale qui, *tout à la fois* — et cette *simultanéité* justement fait difficulté — sollicite l'interprétation, le dégagement d'une quelconque signification *et* invalide tout résultat, tout acquis d'une telle démarche, dans la ruine qu'elle perpétue. Le texte produit tout autant qu'il détruit, fait renaître ce que pourtant il précipite ou ruine, et l'image de Pénélope est célèbre, pour dire le paradoxe de ce qui correspond proprement à une sorte de « travail de deuil » : « Mon travail est de Pénélope, ce travail sur ces cahiers — car il est de sortir du langage ordinaire et d'y retomber, de sortir du langage en général — c'est-à-dire du — passage et d'y revenir... » [XII, 606].

C'est bien une *autre logique du sens* qui se trouve ici introduite, dont Deleuze a bien vu tout l'intérêt¹³. Le sens cesse de constituer une catégorie stable et computable du corps verbal ; les « détails » (selon le mot de Voltaire) du *faire* poétique sont bien davantage « producteurs » que toute visée téléologique ; et seule importe, au fond, la présence sensible et presque sensuelle (l'immanence) du Signe sur la page d'écriture... Citons du moins un fragment totalisant des *Cahiers* pour mesurer l'importance de cette théorie ; il en existerait

13. Nous faisons évidemment allusion au livre de Deleuze, *Logique du sens* (Minuit, 1989). Cet ouvrage fondamental, s'il a pour principaux champs d'analyse la philosophie des stoïciens d'un côté, la littérature selon Lewis Carroll de l'autre, possède pour axe *paradoxal* de réflexion la formule valéryenne (régulièrement rappelée) : « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau ». Il s'agit bien ici comme là de repenser les lieux du sens et du non-sens et de mesurer tout particulièrement les « effets de surface » des phénomènes de l'écriture littéraire...

bien d'autres, identiques ou voisins, tout au long des cinquante années d'écriture de ce document :

Il n'y a pas de véritable *sens* d'une œuvre produite, et l'auteur ne peut le révéler plus légitimement et sûrement que quiconque. C'est une autre œuvre qu'il ferait alors. Ce qu'il a donné ne restitue pas plus que chacun ne lui donne. Il ne faut donc pas se tourner vers l'auteur, mais demeurer sur l'œuvre et essayer de lui faire rendre tous les sens que soi-même on est capable d'atteindre au moyen d'elle.

Car une œuvre n'est qu'une sorte de relation de chacun à soi-même par le moyen du dispositif créé ou utilisé par un tiers.

Elle n'est qu'un ordre imposé à des éléments de soi et une *machinerie qui transporte le soi d'un état à un autre*.

(XI, 712) (1926).

Mais sans doute faut-il encore insister sur une double conséquence de cette textualisation de la littérature à laquelle procède Valéry. Il est d'une part connu que le poète prononce en bonne logique (en accord avec Mallarmé, mais beaucoup plus radicalement que lui) *la mort de l'auteur* (« Pas d'autorité de l'Auteur » [E-1, 1507]). Que l'autorité (biographique) de l'« auteur » se perde dans sa propre pratique scripturale et qu'elle ne puisse plus se retrouver, au terme de sa « disparition élocutoire », que sous la forme d'éventuelles *figures* de papier (en ce sens, l'auteur est alors rendu au rôle simple du *figurant*), voilà à quoi toute une partie de la critique post-valéryenne (jusqu'à Derrida) nous a habitués. Encore faut-il prendre soin de souligner que ce n'est pas seulement à une distinction toute psychologique à quoi nous sommes invités, entre un « moi social » et un « moi créateur » (selon la terminologie proustienne qui s'établit à la même époque) ; c'est bien la place *symbolique* du Père, son pouvoir *structurel* dans l'économie de la production de l'œuvre, qui se trouvent remis en cause. Soustraire le texte aux intentions déclarées de l'auteur (à tout *vouloir dire*), désapproprier la littérature et lui permettre d'être lue sans l'inscription « paternelle », résulte en une *libération* langagière, dont Valéry a vu très tôt, sans doute à la suite de Rimbaud, les vertigineuses possibilités¹⁴. L'affirmation : « mes vers ont le sens qu'on leur prête, celui

14. On a trop peu dit l'intérêt, parfois fasciné, de Valéry pour Rimbaud, en raison sans doute d'une différence toute superficielle de leurs poétiques. Existe bien entre les deux poètes une idée commune du *fonctionnement* de la poésie (il est vrai obtenu par des moyens très opposés) et de ses effets. La remarque fameuse de Rimbaud à sa mère, à propos d'*Une saison en enfer* (1873) : « J'ai voulu dire *ce que ça dit, littéralement et en tous les sens* », annonce l'idée valéryenne selon laquelle la poésie « est ce qu'elle est » et se fait ou s'invente « soi-même » (« J'ai fait *ce qui s'est voulu* »).

que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi et n'est opposable à personne » [CE-1, 1509], est ainsi fort loin d'être gratuite ou de constituer un pur jeu rhétorique ; ce qui se *désire* ici, dans l'équilibre du *don* et de la *dette*, c'est cette « folle richesse de sens », cette « infinité de sens » dont le *great code* du texte biblique (modèle et matrice de tout texte pour Valéry) était déjà capable à l'origine de notre civilisation¹⁵. C'est bien en somme, hors de toute *imposition* et dans la marge de toute règle, cette capacité humaine à se dépasser soi-même, à sonder et à envisager l'inconnu comme l'impossible, selon une bien réelle *mystique* du langage...

Assez curieusement, la contrepartie d'une telle dépossession de l'œuvre n'a guère été commentée chez Valéry. Toute une théorie de la réception textuelle s'appareille pourtant ici, et très naturellement, au nouveau regard porté sur la littérature : si aucune orientation ne saurait plus être imposée par l'« auteur », et si le texte lui-même n'est pas susceptible d'arrêter un ou des sens recevables de façon stable ou pérenne, il appartient évidemment au seul lecteur de recomposer une démarche de *ré-invention* (de ré-appropriation), à la seule condition qu'elle présente quelque compatibilité avec la structure livrée. Responsabilité et morale suprêmes : c'est par son activité et son investissement personnel que celui qui prend connaissance du texte permet au texte d'exister réellement. C'est en plaçant ses pas dans ceux du créateur, mais en les effaçant ainsi sous sa propre empreinte, que ce « traducteur » de l'œuvre qu'est tout bon lecteur selon Valéry, va être conduit à *récrire* plus encore qu'à reconstruire ce dont il prend connaissance dans le temps de sa lecture.

Le pouvoir de lecture commande en fait chez Valéry toute une conception esthétique, nouvelle, des conditions d'existence aussi bien que de fonctionnement du texte. Et il serait à dire qu'une *éthique* de la lecture existe conséquemment, qui fonde autrement l'existence de la littérature. On précisera seulement ici, que le texte ne trouve sa raison d'être que dans l'exacte mesure où il permet à son lecteur de *se dire* dans sa lecture (et l'« auteur » se réduit alors à une sorte de lecteur de soi-même : « Écrire —, c'est se lire » [VII, 583]) ; que ce texte / prétexte est un miroir du *possible* que chacun porte en soi et qui est — ou non — susceptible d'en être révélé. Non qu'il s'agisse seulement de ré-affirmer, de stendhalienne et banale façon, que toute écriture reflète, renvoie quelque image du

15. Voir VI, 139, pour exemple. « Exemple mémorable : la folle richesse de sens (et de contresens) qui se peuvent tirer des livres saints. Le moindre geste évangélique (acte en soi clair et net) est en fait capable d'une infinité de sens (qui ne gagnent rien à être explicités) ».

Réel, mais bien que le Réel lui-même (en tant qu'inconnu ou impossible) ne peut être conçu et reçu (rendu *lisible*), qu'en tant que tissu de signes : proprement, le Réel *advient* par sa lecture ou son déchiffrement et se constitue alors en véritable Univers. De fait, le lecteur valéryen, désacralisant tout Auteur, se comporte en « traducteur » d'un Réel pris dans ses réseaux signifiants (et peut-être est-ce là une définition très générale de la notion de *texte*) : il participe de « cette espèce singulière de traducteur » [CE-1, 212] qui ne peut que s'il crée ce qui se place sous ses yeux, et dans cette recreation, finit par se (re)créer lui-même : « Tout ce qui m'est dit — tout ce que je lis m'apparaît comme devant être traduit » [XI, 849]...

Valéry ira même très loin dans cette conception d'un impérialisme critico-créditeur de la lecture, au point de constituer le *récepteur* du texte en son seul véritable Démonstrateur. Témoin cet amusant dialogue de *Mélange*, repris des *Cahiers*, qu'il faut savoir prendre au pied de sa lettre, dans la mesure où se condense en lui un point décidément essentiel de la poétique valéryenne :

— Je comprends mal ce texte...

— Laissez, laissez ! *JE* trouve de belles choses. Il les tire de moi...

Il importe peu de savoir ce que l'Auteur dit. C'est mon erreur qui est Auteur !

[CE-1 — 374]

Sous la boutade ou l'humour, l'essentiel : le texte comme sa connaissance opèrent une dislocation permanente du Sujet, ne permettent de déterminer ou fixer aucun *assujettissement* (Je — *JE* — Il — Moi — « il » (neutre) — erreur...) ; et c'est dans la seule proportion où « je me trompe » dans ma lecture (ou je succombe à la tromperie, au leurre, qu'elle représente) que je vais conférer au texte sa légitimité, le fondant ainsi sur une *erreur* paradoxalement reconnue comme *fertile*... au point d'en constituer la seule et grande vérité !

UNE AUTRE POÉTIQUE

Il reste à persuader que ce discours ferme et éblouissant sur la nature de la littérature, ne constitue pas *toute* la réflexion valéryenne sur l'invention du langage poétique et l'on pourrait même dire qu'il n'en est, en bien des façons, que l'apparence ou l'illusion rassurante. Non seulement les données immédiates de l'écriture telles que les révèlent manuscrits et brouillons, mais encore certains propos du poète, il est vrai relativement peu nombreux et éparpillés dans les *Cahiers*, assurent qu'*autre chose* a cours, qu'une autre parole

existe, à la fois beaucoup plus secrète et moins assurée (tout en même temps opaque et têtue) qui permettrait de circonscrire différemment le Poème. En contradiction avec lui-même, le poète semble alors s'avancer en milieu mouvant, sur les territoires du vague ; mais ce faisant, il laisse justement place et *part* au rôle du flou et de l'incertain, de l'indistinct et du mélangé, dans l'acte d'engendrement du Poème. Et il reconnaît expressément ces *non-catégories* comme seules susceptibles, au fond, de rendre quelque compte de l'acte étrange de l'écrire...

Dans la définition d'une telle Poétique différente et divergente à la fois (autre, elle est aussi *l'autre* de toute poétique), il nous faudra dès lors parler de certitude / obscure, d'une vérité / inconnue, innommable bien que familière, et que seul le paradoxe peut énoncer. *la Jeune Parque* en ce sens, telle du moins que la donne à lire fort étonnamment ses manuscrits¹⁶, affirme aussi (cet « aussi » étant essentiel et la marque même du paradoxe) que sa structure n'est qu'apparence, pour ainsi dire secondaire ou extérieure à ce qui la constitue ; que le *possible*, dont le texte semblait pourtant le vecteur idéal, est moins le fruit d'un réengendrement perpétuel de sa structure, que l'effet « hasardeux » d'une déconstruction infinie, de toutes les brisures ou « blessures » de l'espace scriptural... Part isolée aussi bien que parturition (terme et renaissance à la fois) : voilà l'entier et contradictoire corps du Poème. La « jeunesse » de la Parque y renvoie moins au symbole « athropopaique » d'une finitude de toute chose (au Destin), qu'à la *genèse* même de tout symbole, à la Moire primitive qui *confond* en sa matrice indivise l'UN et l'AUTRE, s'offrant ainsi en origine *indistincte* de toute création.

Nous tenterons dans ce qui suit de donner quelque aperçu de cette « autre (de la) poétique » que suggère Valéry plus qu'il ne l'affirme véritablement, en insistant sur le fait que cette réflexion repose avant tout sur une *pratique* de l'écriture qui, non seulement modifie largement la théorie exposée, mais encore l'invalidé ou la ruine en bien des façons.

Premier constat et non des moindres : former un discours *sur* le texte, jeter les bases abstraites et séparées d'un

16. On pourra se reporter à la réédition aux éditions Gallimard (1993) de l'ouvrage pionnier d'Octave Nadal sur les « états successifs et brouillons inédits » de *la Jeune Parque* (Club du Meilleur Livre, 1957). C'est pourtant les travaux récents de l'équipe Valéry de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) du CNRS qui nous paraissent faire autorité dans ce domaine. On consultera en particulier, de Serge Bourjea, Jean Levaillant et Jeannine Jallat, le *Cahier de Critique Génétique*, n° 1, 1992 : cette démarche suggère clairement qu'une « génétique » littéraire, fondée sur brouillons et manuscrits, s'oppose en bien des façons à l'esprit même de la poétique.

métatexte, apparaît dès 1917 comme une absurdité aux yeux du poète (en cela *la Jeune Parque* reste précisément un « adieu à la poésie », même si les retentissements « mondains » de sa théorie se prolongent fort avant dans la vie de Valéry). L'énoncé discursif, qu'il soit thétique ou simplement démonstratif, aussitôt *tue*, en effet, ce qu'il se proposait de révéler dans sa vie intrinsèque ; ce qui de son fait est construit — d'ailleurs fort légitimement dans la plupart des cas — lui fait courir le risque de s'établir en valeur substitutive, de s'installer en catégorie assurée, là où n'existait qu'incertitude ou indécidabilité. Voilà qui explique, selon nous, la volonté valéryenne de ne plus rien *achever* à partir d'une certaine période, de maintenir l'écrire dans son jaillissement de source ou ses tourbillons irréguliers, lui interdisant tout flux véritable et certainement toute *validation*. Le Poème se condamne ainsi à l'essentiel : il ne s'expose plus (et pas même dans de rares publications), il *est* tel qu'en lui-même ; force ou poussée, énergie brute de langage (« poésie brute »), sans cesse repris et relancé sans terme, chose « immédiate » à saisir du côté des fantasmes ou de la pulsion beaucoup plus que sous l'angle d'une quelconque intellection¹⁷.

Ceci ne signifie pas pour autant que s'efface toute autoréflexivité de la poésie, bien au contraire : seul le mouvement de structuration de l'une comme de l'autre se trouve contaminé, ruiné dès qu'amorcé (le poème se voue à l'*inachèvement*, la théorie qui régulièrement s'en dégage à l'incomplétude). De là tant de fragments chez Valéry, d'ébauches ou de bribes, d'éclairs ou d'éclats de pensées comme de poèmes, qui font alterner la réflexion sur- et l'élan vers- la littérature, l'un brouillant incessamment l'autre et réciproquement. L'écrire *s'apparaît* ainsi chez Valéry *comme une sorte de mouvement* « *brownien* » en deça ou au-delà de tout ordre, sans origine et sans but assuré ; mouvement qu'aucune métalangue, aucun code ne saurait enfermer ou réduire durablement.

Valéry, par ailleurs, insiste dans une réfutation radicale de l'idée d'une « historicité » (d'une inscription dans le temps social comme psychologique) de l'écriture. Si, pour le structuralisme et singulièrement pour Kristeva et les postformalistes russes, le texte ne peut être conçu que dans une articulation avec un *intertexte* qui, tout à la fois, le justifie et permet de le comprendre (un texte, quel qu'il soit, ne peut exercer sa

17. Force est de constater la minceur des publications poétiques de Valéry, par rapport à la masse des poèmes en prose que contiennent les *Cahiers*, et qui sont à l'évidence d'une autre nature. Les « P.P.A. » (Petits Poèmes abstraits) et la « poésie brute » en prose le plus souvent, y abondent, liés à la spontanéité de manifestations d'inconscient...

fonction signifiante que dans le concert socio-historique et/ou psychologique des autres textes), pour Valéry l'écriture est proprement *an-historique*, privée de toute référence à un sujet écrivant (fût-il soi-même), comme à toute temporalité quelles qu'en soient les marques. Non seulement le poème n'est plus conçu comme l'élément d'une chaîne évolutive qui fait passer le sens depuis la position de l'« auteur » vers celle du lecteur, mais tel qu'en lui-même il n'apparaît guère susceptible de développement ou de propagation. *L'écrire* n'est pas une *opération* qui procède ou se déroule depuis un point initial jusqu'à une forme de résultat ou d'acquis, mais un geste compulsif dont la *répétition infinie* est le caractère majeur. Point ici de déroulé dans le temps, mais une sorte de « temporalité » (nous empruntons le terme à Maria Torok), de rythmique ou de pulsation très élémentaire qui se reproduit in(dé)finiment lui-même¹⁸.

Un passage des *Cahiers* daté de 1912 évoque, par exemple, l'« étrange moyen » dont use celui qui écrit. Si, ainsi que ne cesse de le répéter le poète en une formule moins simple qu'il n'y paraît, tout « commence par le commencement », force est de remarquer que ce commencement ne constitue en rien une entame ou un *début*, qui pré-supposeraient eux-mêmes ou laisseraient attendre quelque suite. « Commencer » n'est ici que l'initiale d'une répétition, d'une reproduction paradoxale de ce qui se donne ainsi une première fois, tout en étant pourtant à considérer comme depuis toujours déjà donné ; une *événement* sans doute, mais qui déclare de manière absurde que son avenir est une sorte de *passé*... lequel pourtant et assurément n'a jamais eu lieu !

Il [le poète] trouve une amorce, un commencement et il le répète, le répète — comme s'il se souvenait de la suite encore à écrire. (IV, 886)

On le comprend, il est dans cette perspective (ou, pour être plus exact, dans cette *absence* de perspective) hors de question pour Valéry de formuler une Poétique autre qu'artificielle, de former quelque science du texte ou seulement un quelconque savoir sur la littérature. Seule une *connaissance* interne de l'écriture peut en tenir lieu, toujours remise en cause, toujours reprise à sa propre expérience renouvelée. Il est alors caractéristique de voir le poète examiner l'*écriture* comme une pratique *en puissance*, dans l'avant de toute inscription concrète ou par conséquent de tout projet (la

18. Voir Maria Torok et Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau*, Aubier-Flammarion, 1978. Notamment les considérations sur le « rythme brut [qui] apparaît en succession. Mais une succession qui n'avance pas... »

page blanche le séduit en cela qu'elle est une « présence d'absence », un évidement de tout signe qui « surexcite et paralyse à la fois » ; un pur appel de ce qui viendra — fatalement — la souiller, alors qu'« il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas¹⁹ ». Seul le jaillissement imprévisible en un espace potentiel, la jaculation scripturale *irrégulière* (en ce sens que son déploiement échappe d'abord à toute règle, se refuse à la norme) le retient et lui semble caractériser purement l'écriture. Si le texte n'est plus un *objet* classable et computable, il n'en est pas pour autant envisageable selon la seule productivité sémantique de sa structure : *lieu* intangible de dissémination du « quelconque », placé hors de tout temps et de toute histoire, il est surtout un espace « à effets » où se trace et se laisse saisir — à l'exception de toute marque concrète pour tant — ce que le poète appelle un « désir de la page ». Un fragment du *Cahier V* rappelle de ce point de vue, l'essentiel selon Valéry : « Souvent la page à écrire se présente comme une page ou document mutilé ; — et il reste à reconstituer ce qui n'a jamais été encore. Le désir de cette page étant semblable à un souvenir imparfait (l'effet seul subsistant, non la structure) — et l'acte cherché se montrant *homologue* d'une *mémoire* (à réveiller) » [V, 39]. C'est bien ici le « désir » qui caractérise l'écriture ou la promet, dans la mesure où — comme pour tout désir — nul objet ne se propose à l'horizon de l'acte et susceptible de le *réaliser*. « La page à écrire », hors de toute matérialité encore, se propose donc de rétablir quelque chose / qui n'a jamais existé / étant pourtant avidement recherchée ; elle est ainsi promise à *inventer* sa propre « mémoire », à *retracer* ce qui jamais n'a été frayé. Elle est bien de l'ordre d'une *mutilation* paradoxale, d'un manque ou d'une *faute* que rien pourtant ne saurait combler.

Il resterait à dire que toute une théorie de la *trace* est alors sous-jacente à la réflexion valéryenne, dont on précisera seulement qu'elle serait très proche (dans une totale ignorance de ce texte par le poète) de celle que sous-entend le « Bloc magique » freudien. Pour le poète comme pour le psychanalyste, l'écrire se donne dans l'*effacement* (ou l'éphémérité) d'une surface qui ne renvoie jamais, hors de toute atteinte pourtant, qu'à la profondeur du *perdu* et de l'à-jamais illisible. Il faut s'en convaincre définitivement : cette autre conception de la littérature selon Valéry a bien pour conséquence de dénier toute sacralité au texte comme à l'œuvre publiée, pour revaloriser — dans l'instable et le variable, le

19. Citations d'une lettre-préface de 1943, intitulée « la Feuille Blanche », dont on trouvera reproduction dans le *Bulletin des études valéryennes*, n° 42, juin 1986, p.63.

flou et l'incertain — les formes les plus immédiates de l'écriture : manuscrits, brouillons, *brouillards* de signes encore en devenir et accessibles seulement dans le provisoire... On reconnaîtra alors le feuillet de brouillon (« la page à écrire ») comme lieu véritable de l'inscription où, dans le jeté irrégulier de traces et de blancs, d'énoncés et d'intervalles, de variantes et de biffures, quelque chose toujours fait manque et marque à la fois — rejeté, perdu, coupé, inachevé —, sur quoi nous pouvons projeter l'ombre d'une totalité interprétative, mais sans jamais être assuré d'aucune saisie *objective*.

Un exemple plus élaboré pourrait permettre de rassembler ces quelques considérations et de mieux comprendre, pour finir, le paradoxe de la poétique valéryenne. Nous l'emprunterons non aux textes publiés (les *Narcisse* s'y prêteraient pourtant, ou les propos sur *Degas, danse, dessin* par exemple) mais à un très remarquable inédit intitulé *Ovide chez les Scythes*.²⁰ Le projet en est clair : il s'agit comme fréquemment chez Valéry de dire et d'effectuer dans le même temps, de donner ainsi à *entre-voir*, ce que l'écrire *est* indépendamment des thèmes qu'il paraît traiter. Reprenant la légende d'« Ovide aux Barbares », Valéry suggère quelques scènes d'un poème possible (au demeurant déjà écrit par Ovide lui-même et illustré par Delacroix, en un tableau qui porte ce titre), mais dont l'achèvement éventuel ne l'occupe en aucune manière (« Ovide » est ici ou là placé « sous l'arbre », seul décor un peu conséquent d'une scène principale qui tarde à s'ébaucher). À ce propos « prétextuel », Valéry allie pas à pas les bribes d'une auto-analyse, installée à même un « développement » qui se trouve du même coup bloqué ou détourné en chaque instant : « Le sujet vrai de ce poème est précisément son propre mode de formation » [*mss.*, p.3]. Or, ce qui vient à la lettre est proprement in-sensé : l'appel de l'écriture ne saurait être comblé, ainsi que nous venons de le voir, que d'une réminiscence de ce qui jamais n'eut lieu :

Attendre. Entendre. Le souvenir — et de ce qui jamais n'a été. Comprendre c'est restituer l'expression au moyen du *sens* que l'expression même avait donné et abdiqué en nous. Le sens est la valeur qui annule l'expression donnée, mais il n'est bien compris que s'il peut s'achever par la reconstitution (par soi) de son expression — ou une meilleure
[*Mss.*, p.3]

20. Il s'agit d'un manuscrit d'une vingtaine de pages, intitulé *Études — Ovide chez les Scythes*. Le document, analysé par l'équipe Valéry de l'ITEM, est à paraître prochainement aux Éditions Minard.

Sans doute retrouve-t-on ici ce qui était attendu. Le «sens» est un dégagement de la lettre, qui dispense ou congédie cette lettre, même s'il doit se reprendre constamment à elle pour exister (c'est bien ainsi que se présentait le fonctionnement textuel tel que nous l'avons analysé plus haut). L'écriture répond par ailleurs, à une «entente» en tout sens du mot, tout autant qu'à une «attente»: elle est appel, interpellation, prière ou invite à comparaître... Mais c'est le «souvenir» attendu/entendu qui fait problème, car il est tout au plus une *forme évidée*, une sorte de signifiant pur, privé non seulement de contenu mais également de tout référent extérieur. Or, c'est ainsi que Valéry l'envisage précisément quelques lignes plus loin, en des termes saisissants. Après avoir repris ce qui pourrait passer pour un fragment du poème d'«Ovide» qu'il n'écrira pas: «O viens! comme la soif fait imaginer la boisson étincelante et trouble de fraîcheur! comme la figure unie au cou du solitaire, Muse, comme l'eau à la bouche...», il fait brusquement retour sur le paradoxe en une sorte d'auto-citation ou d'auto-référence caractéristique:

Le souvenir de ce qui n'a jamais été...? — Mais alors il y aurait une sorte de forme du souvenir, qui n'est pas absolument liée au passé; du moins au passé défini. Qui fait reconnaître sans avoir connu.

De même que le passé peut nous revenir sans que nous ayons conscience de sa qualité de passé, de même le nouveau peut se donner comme ayant déjà été.

Ces formulations condensent bien l'essentiel d'une très radicale approche de l'écrire selon Valéry. Elles proposent en lieu et place d'une Poétique proprement dite (d'une science du littéraire), une forme de réflexion de«genèse», toujours à reprendre, constamment reconduite ou réduite à une sorte de «génétique des commencements». Elles substituent au souci de la règle, un *désir* d'irrégularité ou de dérèglement...

On conviendra que ce que Valéry essaie de définir ici — et qui est peut-être ce que Mallarmé nommait déjà le «Mystère dans les Lettres» — est en bien des sens déroutant. Il faut cependant admettre que, loin des nécessités d'une communication (le cours au *Collège de France*, par exemple) et hors de tout contexte culturel (la traditionnelle place de la critique littéraire parmi les sciences humaines), le poète est bien rendu à cette évidence que la littérature considérée en tant qu'écriture ne construit rien; qu'elle n'affirme pas ou qu'elle ne propose du moins, dans ses manifestations les plus profondes, aucune certitude à quoi en accrocher la définition de

façon stable ou durable. Dans le texte à bien des égards testamentaire de la *Station sur la Terrasse* (Cahier XXV, 1942, pp.618-19), Valéry constatant l'évanouissement des illusions humaines, pressentant la fin de toute chose et de sa vie même, ébauche à la manière de Poe une dernière fois retrouvé (dans l'oubli cependant de tout « nom propre » et de toute œuvre de référence) une sorte de conte mystique. Livré « au plus haut de la demeure de [son] esprit » à la Visitation d'un « grand oiseau tout à coup tombé », le poète connaît enfin, au plus intime de son être, l'entièreté de son œuvre et que cette œuvre toute de « valeur » et de « beauté » est très précisément réductible à ce qui n'a pas été fait :

Voilà ton œuvre — me dit une voix.

Et je vis tout ce que je n'avais pas fait.

Et je connus de mieux en mieux que je n'étais pas celui qui avait fait ce que j'ai fait — et que j'étais celui qui n'avait pas fait ce que je n'avais pas fait — Ce que je n'avais pas fait était donc parfaitement beau, parfaitement conforme à l'impossibilité de le faire, et cela (ce que ne savent les autres) — je le voyais, je le concevais, et dirais même que je le tenais et touchais avec une extraordinaire et extrême Précision...

Peut-on mieux dire, sous le paradoxe apparent, l'étroite *réalité* de l'écriture ? De toute écriture ? L'image ultime qui vient à Valéry le dit assez : écrire consiste seulement à proposer en soi-même bien davantage que sur quelque page « mutilée », une forme d'accueil ; à ébaucher quelque chose de seulement comparable à la « forme creuse d'un écrin » qui jamais ne contient le bijou qu'il appelle cependant de sa présence / impossible. Cet écrin (*scrinium* en latin, c'est le coffret à lettres, l'archive aussi bien que la bibliothèque) est une pure disposition d'attente, totalement immatérielle et dépourvue de substance, qui pré-suppose lui-même et demande une « matière impossible », une sorte « d'épouse matérielle qui ne pouvait pas exister » ; qui laisse attendre quelque *autre* de lui-même, sans en imaginer jamais la comparaison venant combler le vide ou le manque qu'il suscite pourtant.

Si tu veux, ma Raison, je dirai — (tu me laisseras dire) — que mon âme qui est la tienne aussi, se sentait comme [...] le creux d'un moule et le vide *s'éprouvait* attendre un objet admirable [...] car cette forme divine, cette absence complète, cet Être qui n'était que Non-Être, et comme l'Être de ce qui ne peut Être — exigeait justement une *matière* impossible, et le creux vivant de cette forme *savait* que cette substance manquait et manquerait à jamais au monde des corps — et des actes...

Il n'est pas sûr qu'un tel « triomphe de l'impossible pur » qui signe le non-accomplissement poétique, possède d'autre validité que celle que lui attribue Valéry dans l'univers clos sur lui-même qui est le sien (dans l'espace totalement *privé* des *Cahiers*). Et il n'est pas certain qu'un tel sentiment puisse être communiqué, ni même qu'il possède quelque exemplarité lui permettant d'être confronté à d'autres poétiques voisines ou différentes.

Il constitue cependant l'entière mesure, à nos yeux, de l'enjeu scriptural valéryen.